

# L'informe: un percorso tra le pagine di *Documents*

Cecilia Alemani

INFORME. – Un dizionario comincerebbe dal momento in cui non desse più il senso ma i compiti delle parole. Così *informe* non è soltanto un aggettivo con tal senso ma un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma. Ciò che designa non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra. Bisognerebbe effettivamente, perché gli uomini accademici fossero contenti, che l'universo prendesse forma. La filosofia intera non ha altro scopo; si tratta di dare una redingote a ciò che è, una redingote matematica. Per contro, affermare che l'universo non rassomiglia a niente e non è che *informe* equivale a dire che l'universo è qualcosa come un ragno o uno sputo. – G. BATAILLE.<sup>1</sup>

Georges Bataille dirige a Parigi nel biennio 1929-1930 la rivista d'arte *Documents*<sup>2</sup>; nei numerosi articoli che egli scrive per tale pubblicazione è possibile rinvenire un filo conduttore che concerne l'informe, tematica che nasce proprio tra le pagine di *Documents* e che si snoda a raggiera attorno al piccolo articolo, apparso nel 1929 e intitolato "Informe". Questo articolo rappresenta il manifesto dell'estetica di Georges Bataille; in esso, infatti, sono riassunti tutti i punti su cui egli basa il proprio progetto di decostruzione dell'estetica classica. La riflessione attorno all'informe serve a Bataille da perno su cui impostare i suoi intenti destrutturanti e sovversivi nei confronti dell'universo accademico tipico delle coeve riviste d'arte.

---

<sup>1</sup> G. Bataille, "Informe", *Documents*, 7, 1929, p. 165. Il numero di pagina si riferisce all'edizione italiana degli articoli di Bataille a cura di Sergio Finzi, *Documents*, Dedalo libri, Bari 1974. Per le altre opere di Bataille mi rifaccio alle *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, cui mi riferirò con la sigla OC.

<sup>2</sup> Vd. Figura 1.

Il Dizionario Critico, in cui esce il suddetto articolo, è l'appendice di *Documents*; i collaboratori della rivista ridefiniscono, alle volte ironicamente o sarcasticamente, alcune nozioni o temi, sottraendoli alle definizioni astratte, per mostrarne gli aspetti più "concreti". Il Dizionario Critico è indubbiamente l'atto più sovversivo e più efficace contro l'accademismo e il rigido universo chiuso tipico delle altre riviste d'arte; la sua forza è data dal contrasto tra la forma "totalizzante" di dizionario e il contenuto sorprendente. Esso è presente a partire dal secondo numero fino all'ultimo e raccoglie alcuni termini a prima vista scelti arbitrariamente. L'intento invece è quello di mostrare il "significato" delle parole, indipendentemente dalla loro connessione alla rete terminologica del linguaggio; isolate dal tessuto in cui sono solitamente inserite, queste parole appaiono insolite e bizzarre, ma soprattutto perdono ogni aura ideale o armoniosa per mostrare il loro lato più reale e materiale. Bataille si sforza di uscire dal linguaggio consueto proposto dalle definizioni astratte dei dizionari della lingua per sostituirvi un Dizionario Critico che, grazie alla sua opposizione alle formulazioni ideali e poetiche, possa operare direttamente sui significati e sulle forme concrete delle parole; più che un dizionario concettuale si tratta di uno "analogico", dove affiorano le corrispondenze tra termini, formando così una rete sinestesica. Questo Dizionario ha in realtà solo l'apparenza di dizionario perché in primo luogo non segue nessun ordine, neppure quello alfabetico, e in secondo luogo è incompiuto volontariamente, perché i suoi autori, molteplici e svariati, lo concepiscono come interminabile. Esso ha un compito ben preciso, che è quello che Bataille dichiara come manifesto nell'articolo "Informe": si deve declassare il *sensu* delle parole che corrisponde all'*eidòs*, alla *forma* ideale per far sorgere il loro compito, la *besogne* di esse. Come nota Denis Hollier, l'articolo "Informe" «occupa dunque qui il posto generalmente attribuito in questo tipo di opere all'articolo "dizionario" stesso»<sup>3</sup>, ruolo cioè programmatico in vista di un progetto destrutturante: un dizionario deve dare non il significato dei termini, ma i "compiti".

Bataille promuove un linguaggio polisemico, metaforico, aperto al movimento delle parole; contro la staticità e la logicità della lingua comune, egli preferisce enfatizzare gli aspetti cangianti e mutevoli delle parole, trasgredendo così i limiti del linguaggio accademico. Proprio per questo egli si rifiuta di definire l'informe, che non risulta mai chiuso in un concetto definito, ma preferisce dargli un compito, quello di «declassare» tutte le categorie formali, di smontare tutte le forme che «gli uomini accademici» hanno attribuito all'universo e la «redingote matematica» con la quale i filosofi hanno avvolto tutto ciò che è, prefissandosi questo come l'unico scopo della filosofia. Il "compito" dei termini si differenzia dal *significato* perché quest'ultimo è un concetto o un'idea astratta e allo stesso tempo si differenzia anche dall'*uso* del termine in quanto esso resta legato all'universo categoriale del senso; il compito delle parole è invece un processo dinamico che permette di individuare la connotazione di attrazione o repulsione che la parola suscita indipendentemente dal *sensu* attribuitole dai dizionari. «Il compito, esso, è dell'ordine

---

<sup>3</sup> D. Hollier, *La prise de la Concorde*, Gallimard, Paris 1974, p. 62.

del tono»<sup>4</sup>: esso implica la sfera “emotivo-emozionale” che gravita attorno al termine e si riferisce quindi non al *sensò* di esso, ma al “potenziale affettivo”, al luogo di esplosione delle passioni. Ogni termine scatena una serie di reazioni positive o negative, nobili o ignobili, attrattive o repulsive che accompagnano il suo proferimento; ci sono poi delle parole-chiave, come il termine “informe” o il termine “basso”, che ritorneranno spesso nella riflessione di Bataille e alle quali egli attribuisce un compito particolare e più vasto, che è quello di declassare il *sensò* delle parole, la loro *forma*. La forza delle parole risiede dunque nel potere che esse hanno di suscitare emozioni, di innescare un’intensità, un *pathos* che oltrepassino il semplice significato scolastico dei termini per far affiorare l’elemento irrazionale espressivo sotteso a essi<sup>5</sup>. La dimensione attiva e pulsionale dell’informe produce così un’insolubile tensione, in modo da far scaturire forme espressive e simboliche cariche di intensità.

Il “declassamento” di cui è incaricato l’informe, come nota Yve-Alain Bois<sup>6</sup>, ha un doppio significato: quello di abbassamento, di spostamento verso il basso, ma anche quello di disordine tassonomico; in entrambi i casi è invocato un movimento performativo che l’informe assume per trasgredire le frontiere prodotte dai termini, per annullarle e sgretolarle, ma non per trascenderle. Bataille, quindi, non cerca di negare le forme né postula un’opposizione costante a tutto; contro il dadaismo che aveva fatto del *Non* e della negazione costante e sistematica il suo manifesto, egli promuove un «movimento *Sì*, implicante un perpetuo consenso a ogni cosa»<sup>7</sup>. L’informe allora non si troverà nelle cose, bensì nelle relazioni tra cose: informe non significa assenza di *sensò* o negazione di *forma*, né abietto<sup>8</sup>, ma qualifica un movimento, o meglio una «messa in movimento delle forme»<sup>9</sup>; le forme non sono negate, ma declassate, private dello statuto ontologico secolare attribuito loro dagli «uomini accademici».

Come sostiene Michel Leiris, nella conduzione della rivista Bataille mirava ad attuare una «filosofia aggressivamente anti-idealista»<sup>10</sup> a favore di una impostazione realista e soprattutto anti-surrealista. Nei suoi articoli ritroviamo quasi costantemente la polemica contro ogni filosofia o posizione ideologica ai suoi occhi idealista, a favore di una rivalutazione dell’aspetto “basso” o “informe” della realtà. Questa operazione di cui è incaricato l’informe è programmatica: trasgredire

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>5</sup> La forza delle parole, capaci di lacerare il significato accademico, verrà ricordata ne *L’Abate C.*, romanzo del 1950, dove Bataille dirà così: «Se in un certo senso le parole mi sfuggivano, questo derivava dalla loro natura: era nella loro natura distruggere, se non la memoria, l’attenzione: rovinarla, ridurla in cenere» (G. Bataille, *L’Abate C.*, SE, Milano 1998, p. 110).

<sup>6</sup> Y.-A. Bois e R. Krauss, “Introduzione”, in *L’informe. Mode d’emploi*, Editions du Centre Pompidou, Paris 1996, p. 15.

<sup>7</sup> M. Leiris, “De Bataille l’impossible à l’impossible *Documents*”, *Critique, Hommage à Georges Bataille*, 195-196, août-septembre 1963, p. 686.

<sup>8</sup> Come invece ha sostenuto J. Kristeva nel suo testo sull’abiezione (J. Kristeva, *Pouvoir de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Edition du Seuil, Paris 1980, p. 79).

<sup>9</sup> G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995, p. 134.

<sup>10</sup> M. Leiris, “De Bataille l’impossible à l’impossible *Documents*”, cit., p. 690.

le forme ideali attribuite al mondo dalla filosofia e riscoprire l'altro polo di gravitazione, il reale. L'informe diventa allora un processo strutturale di decostruzione delle forme, un movimento continuo che introduce la dissomiglianza, la lacerazione. La trasgressione sarà attuata proprio dall'informe che già nella sua "definizione" ha il compito di declassare, di rivoltare la tesi della "filosofia intera", tesi che esige «che ogni cosa abbia la sua forma»<sup>11</sup>; l'informe produce alterazione (altro termine-chiave nel pensiero di Bataille) del senso o della forma originando una trasgressione che non è contraddittoria, ma "altra". In questo capovolgimento le cose non vengono annichilate, bensì declassate, quindi l'universo viene a somigliare a «qualche cosa come un ragno o uno sputo»<sup>12</sup> e non a nulla.

L'informe non si limita a negare le categorie formali del linguaggio come dell'estetica, ma induce a trasgredirle e a sovvertirle in un movimento che produce un'apertura, una ferita; il movimento che gli è proprio è dunque un movimento di «va-e-vieni»<sup>13</sup> che si sposta dalle forme ideali alle forme reali e concrete e in questo stesso movimento di trasgressione delle forme assolute produce qualcosa, uno scarto, una *dépense*, tutto ciò che confluirà nell'eterologia, quella scienza cioè che studia ciò che è *tout autre* e che ha per oggetto gli scarti dei sistemi omogenei, sia estetici sia sociali o politici. La *dépense*, il surplus, l'eccesso confluiscono perciò nell'eterologia e le forniscono il materiale su cui imperniare il proprio movimento; anch'essa infatti, come l'informe, è caratterizzata da polarità che ne qualificano l'essenza: alto e basso, puro e impuro, sacro e maledetto sono gli estremi entro cui avviene l'esistenza degli scarti contenuti nell'eterologia. L'informe continua a produrre con un andamento ritmico in cui le forme si cancellano e riappaiono esuberanti, eccedenti; esso prolifera, generando, con un processo di esplosione, forme lacerate e aperte a corrispondenze espressive, opposte alla possibile ipostatizzazione in concetto. L'informe, infatti, è l'accidente delle forme, la loro condizione contingente e non sostanziale, in quanto, quando ci si riferisce a questo termine, bisogna intenderlo come aggettivo e non come sostantivo.

Così come il sublime kantiano, l'informe non qualifica un oggetto, ma una relazione, un movimento che si instaura tra la forma e il soggetto. Il sublime kantiano non dipende né dai sensi – perché ricadrebbe nella sfera del gradevole – né dai concetti, ma piace per se stesso; mentre il bello riguarda la qualità, la forma finita dell'oggetto, il sublime invece concerne la quantità e si riscontra anche in un «oggetto informe». Se il bello è riscontrabile nell'oggetto, nella forme, il sublime si trova nelle nostre idee: «il sublime non va dunque cercato nelle cose della natura, ma solo nelle nostre idee»<sup>14</sup>, nel nostro stato d'animo: «la vera sublimità dev'essere cercata solo nell'animo di chi giudica, non nell'oggetto naturale la cui valutazione occasiona questa sua disposizione»<sup>15</sup>. Come l'informe batailleano,

<sup>11</sup> G. Bataille, "Informe", cit., p. 165.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> G. Bataille, "L'alluce", *Documents*, 6, 1929, p. 76.

<sup>14</sup> I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, tr. it a cura di L. Amoroso, BUR, Milano 1995, § 25, pp. 271-273.

<sup>15</sup> *Ibid.*, § 26, p. 289.

che non riguarda la sostanza dell'oggetto, ma la sua forma accidentale, il sublime non è rinvenibile nell'oggetto, ma nasce nel rapporto, nella relazione tra soggetto e oggetto; il piacere che ne risulta è un "piacere negativo" che implica un doppio movimento, attrattivo e repulsivo, tra il polo del piacere e quello del dispiacere: «Il sentimento del sublime è dunque un sentimento di dispiacere, per l'inadeguatezza dell'immaginazione nella stima estetica di grandezza rispetto alla stima mediante la ragione, e al contempo in ciò stesso un piacere risvegliato dall'accordo appunto di questo giudizio dell'inadeguatezza della più grande facoltà sensibile con le idee della ragione»<sup>16</sup>. Il movimento di «scuotimento», di «rapido, alterno avvincere e respingere del medesimo oggetto»<sup>17</sup> in Kant, diventa, in Bataille il movimento di «va-e-vieni» invocato come anima stessa della tensione, della dimensione attiva dell'informe<sup>18</sup>.

L'alterazione, altro tema-chiave nell'indagine estetica di Bataille, rappresenta il movimento dell'informe, quel movimento che egli definisce di «va-e-vieni» tra alto e basso, tra ideale e reale. Ciò che ne risulta non è un annullamento o una negazione della forma, ma una forma nuova, alterata, in grado di far affiorare la forza sottesa al di là della semplice forma fenomenologica, evocando il potenziale affettivo ed emozionale implicito. Il processo dinamico di alterazione innescato dall'informe non è regolare, ma asimmetrico: Bataille infatti privilegia il polo reale, il polo del "basso materialismo", come lo chiama, enfatizzando quegli aspetti che, soprattutto nel mondo delle belle arti, venivano di norma esclusi dall'indagine accademica. Egli mette in atto la sovversione delle forme attraverso i suoi articoli polemici e insoliti.

Ne costituisce un esempio l'articolo "L'alluce", dove Bataille parte dalla descrizione di questa parte del corpo umano, per giungere a evidenziare le molteplici

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, § 27, pp. 291-293.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>18</sup> Questi paragoni sono riportati da A. Makowiak, in "D'un ton grand seigneur adopté naguère en littérature", *Les Temps Modernes, Georges Bataille*, 602, dicembre 1998 – gennaio-febbraio 1999, pp. 78-91. Le analogie tra il sublime kantiano e l'informe batailleano sono molte e dimostrano un'influenza certa da parte del filosofo tedesco; anche ne *L'Abate C.* sono riscontrabili chiari influssi kantiani sia per le tematiche sia per lo stile: «Notte interminabile, come un sogno febbrile. L'uragano quando rientrai... un uragano di spaventosa violenza... Non mi sentii mai così piccolo. Ora il tuono rotolava, abbattendosi ovunque, talvolta piombava giù diritto, furioso: ed era un vacillare di lampi che si laceravano in esplosioni accecanti. Mi sentivo in quegli attimi così debole che temevo di non esser più realmente sulla terra: ero nell'immensità celeste in cui la casa vibrava come una lampada di vetro. E anche l'elemento liquido, lo scrosciare delle acque del cielo... niente più terra: uno spazio sonoro, sconvolto e affogato di rabbia. L'uragano stesso era interminabile. Avrei voluto dormire, ma il bagliore di un lampo mi metteva a nudo la vista. Divenivo sempre più sveglio e la caduta della folgore, la sua esplosione, aprivano questo risveglio a una sorta di sacro terrore. La luce era andata via da gran tempo. Improvvisamente si riaccese e subito la spensi. In quell'istante vidi una riga di luce sotto la porta. La mia camera si affaccia su un salone in rovina, dove mobili dell'inizio del secolo scorso finiscono di cadere in polvere. Nel fragore del cielo mi parve di udire il rumore di uno starnuto. Mi alzai per andare a spegnere la luce, ero nudo e mi fermai prima di aprire... Avevo la certezza di trovarmi davanti Immanuel Kant: mi aspettava dietro alla porta. Non aveva quel volto diafano che lo contraddistinse in vita: aveva l'aspetto irsuto di un giovane scapigliato sotto il tricorno. Aprii e con sorpresa mi ritrovai davanti il vuoto» (G. Bataille, *L'Abate C.*, cit., pp. 124-125).

polarità cui siamo sottoposti<sup>19</sup>.

«I piedi nel fango ma la testa quasi nella luce, gli uomini immaginano ostinatamente un flusso che li eleverebbe senza ritorno nello spazio puro. La vita umana comporta infatti la rabbia di vedere che si tratta di un movimento di va e vieni dall'immondo all'ideale, e dall'ideale all'immondo, rabbia che è facile scaricare su un organo così basso come un piede»<sup>20</sup>. L'articolo "L'alluce" è centrale per quanto concerne la riflessione sul movimento che caratterizza l'informe. Bataille esordisce descrivendo la prima delle numerose polarità che sono sottese al corpo umano e a tutto ciò che lo riguarda: l'alluce infatti, se da un lato è la parte più umana del corpo in quanto si differenzia maggiormente dall'equivalente parte nella scimmia nostra antenata, dall'altro è la parte più ignobile perché l'uomo, che è costantemente volto verso il cielo, «lo guarda come uno sputo col pretesto che egli ha questo piede nel fango»<sup>21</sup>. Circondato da molteplici polarità, cielo e inferno, bene e male, l'uomo cerca ostinatamente di elevarsi verso l'alto ma alla fine è la rabbia che lo pervade, poiché constata che i suoi piedi restano sempre nel fango e che il movimento di elevazione che tanto auspica ha una corrispettiva ricaduta verso "l'immondo": si tratta di un movimento continuo di «va-e-veni». Il piede è anche l'oggetto principale dei feticisti che provano per esso una vera ossessione. Che tipo di seduzione si può provare davanti a un tale elemento? Bataille risponde distinguendo due tipi di seduzione opposti: un'aspirazione elevata che si può provare davanti a delle forme eleganti e ordinate e una "bassa seduzione" che ha per oggetto di desiderio in particolar modo gli aspetti più orridi, più disgustosi, più informi; questo è il caso del piede e in particolar modo di un piede il più brutto possibile, con calli e duroni. La "bassezza del piede" tanto sottolineata da Bataille serve a mostrarci l'elemento di contrappeso al piano ideale delle aspirazioni umane: la rabbia dell'uomo, che non riesce a elevarsi verso il cielo perché ha i piedi nel fango, è una perfetta immagine di questo sforzo verso l'ideale e della misera ricaduta sulla terra:

Siccome, per la sua attitudine fisica, la specie umana si allontana quanto più può dal fango terrestre, ma d'altra parte un riso spasmodico porta la sua gioia al culmine ogni volta che lo slancio più puro finisce steso nella melma con la sua arroganza, si capisce come l'alluce, sempre più o meno tarato e umiliante sia analogo, psicologicamente, alla caduta brutale di un uomo, quindi alla morte. L'aspetto orridamente cadaverico e nello stesso tempo prepotente e orgoglioso dell'alluce corrisponde a questa derisione e dà un'espressio-

---

<sup>19</sup> Vd. Figure 2, 3 e 4.

<sup>20</sup> G. Bataille, "L'alluce", cit., p. 76.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 75. È interessante notare come qualche anno dopo, all'epoca della stesura del romanzo *Le mort*, Bataille riprenda il tema del piede con termini che ricordano da vicino questo articolo fondamentale di *Documents*: «Le pied d'un des Allemands avait été dénudé par l'arrachement de la semelle de la chaussure. Les têtes des morts me semble-t-il étaient informes. Les flammes avaient dû les toucher; ce pied seul était intact. C'était la seule chose humaine d'un corps» (G. Bataille, *Le mort*, "note", in *OC*, vol. IV, pp. 364-365. Corsivo nostro). Siamo negli anni della guerra (1942) e il racconto è in parte autobiografico.

ne acutissima al disordine del corpo umano, opera di una discordia violenta degli organi<sup>22</sup>.

Il movimento è polarizzato dunque tra questi due estremi, ma Bataille concede maggior peso all'elemento materico, reale, come se questa polarità fosse asimmetrica, sbilanciata verso il basso: l'ideale d'elevazione dell'uomo costituisce la causa stessa della sua caduta. L'articolo termina con un monito a guardarsi bene dalla poesia, "escamotage" per chi, non osando guardare la realtà e non accettando di avere "i piedi nel fango" preferisce rifugiarsi in essa, sottraendosi alla visione concreta<sup>23</sup>.

Il movimento dell'alterazione descritto nell'articolo sull'alluce è riscontrabile anche nelle pagine dedicate all'opera di Van Gogh, e in particolar modo nei soggetti, spesso immortalati dal pittore olandese, del sole e del girasole: il sole rappresenta l'ideale mentre il fiore, spesso raffigurato appassito o morto, il reale. Questo doppio legame che unisce Van Gogh al sole e al girasole è riscontrabile in un'altra contrapposizione, questa volta meno simbolica: la rivalità con Gauguin. «Gauguin ha giocato di fronte all'amico il ruolo di un ideale che assume le aspirazioni più esaltate dell'io fino alle conseguenze più dementi: l'umiliazione odiosa e disperata con la sua contropartita sconcertante, l'identificazione stretta di ciò che umilia con ciò che è umiliato»<sup>24</sup>. Tale antagonismo sfocia nel feroce gesto di Van Gogh che si taglia un orecchio e lo spedisce per posta a un bordello; compie così un sacrificio che consiste nella «necessità di gettarsi o di gettare qualche cosa fuori di sé»<sup>25</sup> e che culmina in «un meccanismo psicologico o fisiologico che può in certi casi non avere altro termine che la morte»<sup>26</sup>. Ritroviamo anche in questo articolo il "prodotto" del movimento dell'informe, identificato qui col gesto del sacrificio capace di «liberare gli elementi eterogenei e di rompere l'omogeneità abituale della persona»<sup>27</sup>. L'alterazione della persona, il sacrificio, il rigetto fuori-di-sé, l'espulsione sono i termini fondamentali che accompagnano il movimento dell'informe e che costituiscono il contenuto dell'eterologia e confluiscono nella nozione di *dépense*.

Fin dall'inizio della pubblicazione di *Documents*, nel primo numero, possiamo ritrovare *in nuce* tutti questi argomenti: "Il cavallo accademico", in apparenza uno studio numismatico e iconografico, risulta già programmatico del progetto di lacerazione delle forme messo in atto da Bataille nella rivista. Paragonando alcune

---

<sup>22</sup> G. Bataille, "L'alluce", cit., pp. 80-83.

<sup>23</sup> La polemica contro la poesia costituisce una costante nel pensiero di Bataille. Nel 1947 egli scrive il testo *La haine de la poésie*, dove riunisce i motivi di questa avversione. Per un approfondimento maggiore del rapporto di Bataille con la poesia rimando a J. Cels, *L'exigence poétique de Georges Bataille*, Editions Universitaires-De Boeck, s.l. 1989.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 142-143.

<sup>25</sup> La necessità di espellere qualche cosa fuori-di-sé, ben rappresentata dal gesto di automutilazione, può favorire una lettura psicanalitica: l'orrore suscitato dalle fantasie di mutilazione rimanderebbe direttamente al complesso di castrazione. Per approfondimenti, vedi R. Ronchi, *Bataille, Lévinas, Blanchot. Un sapere passionale*, Spirali, Milano 1985, p. 184.

<sup>26</sup> G. Bataille, "La mutilazione sacrificale e l'orecchio reciso di Vincent Van Gogh", *Documents*, 8, 1930, p. 144.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 153.

monete greche che raffigurano il cavallo a delle monete galliche che poteva studiare approfonditamente al Cabinet des Monnaies dove lavorava, Bataille evidenzia l'influenza che lo stile greco ha avuto su quello delle popolazioni barbariche in questione. I due stili, radicalmente differenti, corrispondono allo stato sociale delle due società prese in considerazione. Da una parte la grandezza e la superiorità di Atene, dove il cavallo è la forma più accademica, nobile e perfetta, «una delle espressioni più perfette dell'*idea* allo stesso titolo, per esempio, della filosofia platonica o dell'architettura dell'Acropoli»<sup>28</sup>: il cavallo nel mondo greco rappresenta quindi la perfezione ideale, «l'armonia e la gerarchia immutabili che la filosofia greca tendeva a dare in proprio alle *idee*, esteriormente ai fatti concreti»<sup>29</sup>. All'altro polo di questa contrapposizione troviamo il cavallo gallico effigiato sulle monete a partire dal IV secolo a.C. per chiara ed evidente influenza greca; le monete galliche però, pur cercando di imitare il cavallo accademico greco, risultano deformate, e non solo per la poca esperienza dell'incisore: «I cavalli dementi immaginati dalle varie tribù non rivelano tanto una carenza tecnica quanto una stravaganza positiva»<sup>30</sup>: anche qui ritroviamo la «stravaganza positiva» che era presente nel sacrificio automitante di Van Gogh. Questa «stravaganza» costituisce come già ho notato per i suddetti articoli quello che verrà a costituire la *dépense*: la moneta gallica imita la perfezione di quella greca ma, non riuscendo a eguagliarla, la deforma, la altera, producendo uno scarto, un'alterazione, un *eccesso di forma*. Bataille applica l'opposizione presente tra mondo greco e barbaro anche al mondo naturale, come per sottolineare che essa pervade tutto il mondo, anche quello animale: «Di fatto, è evidente, che certi mostri naturali, come ragni, gorilla, ippopotami, presentano una rassomiglianza oscura ma profonda con i mostri immaginari dei Galli, sono come questi un insulto alla correttezza degli animali accademici, tra gli altri del cavallo»<sup>31</sup>. Si può evidenziare dunque già nel primo numero la polarità tra alto e basso, tra ideale e deformazione. Questo movimento è agito dall'informe che proprio in questo articolo fa la sua prima apparizione, in una nota per la riproduzione fotografica di una moneta gallica: «A destra: testa informe. Grandezza reale: 18 millimetri». La determinazione dell'informe è ancora un po' incerta e solo abbozzata, ma già sono introdotti i temi fondamentali dello “scarto” e dell'azione per produrlo. Qui il procedimento è legato al superamento, alla trasgressione di uno stile sia artistico sia sociale, quello che Bataille chiama “accademico”: la concezione idealista dei Greci, paralizzata e assolutizzata, viene trasgredita dai Galli. Le monete galliche realizzano «l'espressione esatta della mentalità mostruosa di questi popoli viventi alla mercé di suggestioni»<sup>32</sup>; gli ignobili animali effigiati costituiscono «la risposta definitiva della notte umana, burlesca e spaventosa, alle banalità e alle arroganze degli idealisti»<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> G. Bataille, “Il cavallo accademico”, *Documents*, n. 1, 1929, p. 25.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 26-29.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>33</sup> *Ibid.*



Il discorso sullo scarto trova una formulazione più completa nell'articolo a esso dedicato nel terzo numero del 1930: "Gli scarti della natura" è una trattazione sulla teratologia dove troviamo, accanto al testo di Bataille, delle tavole incise estratte da un manuale di teratologia del XVIII secolo intitolato proprio *Les écarts de la nature*, rappresentanti fratelli siamesi o deformazioni fisiche<sup>34</sup>. La riflessione si stacca ben presto dall'analisi di queste malformazioni per volgersi verso una considerazione teorica degli effetti che questi "scarti della natura" hanno su di noi: «Un "fenomeno" da fiera qualsiasi provoca un'impressione positiva di incongruità aggressiva, un po' comica, ma soprattutto generatrice di malessere. Questo malessere è oscuramente legato a una seduzione profonda»<sup>35</sup>. Anche in questo articolo ritroviamo il dualismo che avevamo visto ne "L'alluce" tra alta e bassa seduzione; questi mostri della natura, che ricordano quelli di *Freaks*, ci suscitano impressioni discordanti: da un lato un'impressione positiva, quasi comica, dall'altro un malessere che a sua volta non si limita a fare da contrappeso all'aspetto alto, ma produce qualcosa in più, una "seduzione profonda". Per tutte le forme della natura è possibile reperire l'idea, il tipo perfetto, come ha fatto Galton sovrapponendo più immagini fotografiche di giovani maschi americani e ottenendo così il «viso tipo di studente americano»<sup>36</sup>; è facile individuare la forma perfetta, archetipale che «darebbe così una specie di realtà all'idea platonica, necessariamente bella. [...] Ma ogni forma individuale sfugge a questa misura comune, e in qualche modo, è un mostro»<sup>37</sup>. La regolarità dell'idea platonica è spesso infranta da questi mostri che non si lasciano ridurre ad alcuna misura comune e costituiscono gli scarti, i prodotti dall'alterazione delle forme: questa alterazione è frutto del processo messo in atto dall'informe che produce una nuova forma, decomposta e deformata, irriducibile a qualsiasi categoria ideale.

Anche nell'articolo "Il linguaggio dei fiori" ritroviamo questo movimento di "va-e-vieni": nel terzo numero del 1929 Bataille pubblica questo testo dal titolo così idilliaco in cui sviluppa uno studio sul significato dei fiori<sup>38</sup>. È vasta la tradizione più o meno seria che attribuisce ai fiori differenti significati simbolici: secondo Bataille non bisogna soffermarsi sul valore simbolico di ogni fiore in particolare perché «è al fiore in generale, piuttosto che a uno o a un altro fra i fiori, che si è tentati di attribuire lo strano privilegio di rivelare la presenza dell'amore»<sup>39</sup>. I fiori nell'immaginario collettivo rappresentano l'amore, la bellezza ideale, e questo perché sono «conformi a ciò che deve essere, cioè rappresentano, per quello che sono, l'ideale umano»<sup>40</sup>. Ma cosa succede se togliamo i petali anche al fiore più bello? Quello che appare non è certo l'ideale della bellezza, bensì una "lordura" di aspetto sordido. Per non parlare poi di quando il fiore appassisce e muore: «il fiore

---

<sup>34</sup> Vd. Figure 5, 6 e 7.

<sup>35</sup> G. Bataille, "Gli scarti della natura", *Documents*, 3, 1930, p. 106.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Vd. Figura 8.

<sup>39</sup> G. Bataille, "Il linguaggio dei fiori", *Documents*, 3, 1929, p. 48.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 52.

sembra bruscamente tornare alla sozzura primitiva: il più ideale è rapidamente ridotto a un brandello di letamaio aereo»<sup>41</sup>. Il movimento di «va-e-vieni» tra amore e morte, tra la corolla e il pistillo, tra la fioritura e l'appassimento è accompagnato ulteriormente dalla polarità alto-basso che si ritrova confrontando la bellezza dei fiori e le immonde radici: «Mentre questi si elevano nobilmente, quelle, ignobili e viscosi, si avvolgono nell'interno del suolo, amanti del putridume come le foglie della luce»<sup>42</sup>.

Quello che tenta di dimostrare Georges Bataille stabilendo tutte queste opposizioni e contrasti è che non bisogna mai fermarsi alle apparenze e accontentarsi della *forma* che ci appare; al contrario bisogna scavare dietro e cogliere, al di là della forma, la *forza* sottesa, l'aspetto reale, materico, individuale di ogni forma. Questo sforzo è volto in particolar modo contro quello che all'epoca Bataille chiamava "idealismo surrealista": una tensione costante verso gli ideali, fossero essi di bellezza concreta o di moralità, che invece egli cercava proprio di eliminare per ritornare alla bassa seduzione. Ricordo infine l'articolo "Informe" che tanto è centrale in *Documents*: l'informe ha il compito di «déclasser» le forme, in particolare le forme ideali o astratte.

L'attenzione data al polo basso del movimento dell'alterazione è ribadita nell'articolo "Il basso materialismo e la gnosi", in cui Bataille si sofferma ad analizzare la corrente filosofica del materialismo, unica ai suoi occhi in grado di opporsi alle astrazioni idealistiche. In questa concezione la materia non è la degradazione di un principio superiore: essa non è la cosa in sé, non possiede nessuna connotazione ontologica, ma costituisce invece un principio autonomo, indipendente e attivo: non bisogna sottomettersi a nulla di più alto, di più elevato della ragione, ma «a ciò che è più basso». Il rischio maggiore in cui può cadere un materialismo è quello di idealizzare la materia come una forma astratta, ideale, errore che hanno commesso molti materialisti del passato, perché «hanno situato la materia morta al vertice di una gerarchia convenzionale dei fatti di ordine diverso, senza accorgersi di cedere così all'ossessione di una forma *ideale* della materia, di una forma che si avvicinerebbe più di qualunque altra a ciò che la materia *dovrebbe essere*»<sup>43</sup>; bisogna sostituire l'essere stesso, materiale, basso, alla necessità di un'autorità esteriore astratta, ideale. Il materialismo che Bataille auspica è un materialismo dialettico che consideri la materia non come una astrazione, bensì come «fonte di contraddizioni»; questo ci mostra come il suo intento non sia quello di

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 164. Qualche anno più tardi Bataille riprenderà questo tema nell'articolo "La 'vieille taupe' et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréalisme*", dove tratterà un paragone tra l'uomo e la pianta: «Un homme n'est pas tellement différent d'une plante, subissant comme une plante une impulsion qui l'élève dans une direction perpendiculaire au sol. Il ne sera pas difficile de montrer que la morale humaine est liée aux impulsions verticales d'une érection qui distingue l'être humain du singe anthropomorphe. Mais d'autre part une plante dirige des racines d'aspect obscène à l'intérieur du sol afin d'assimiler la pourriture des matières organiques et un homme subit, en contradiction avec la morale formelle, des impulsions qui l'attirent vers ce qui est bas, le mettant en antagonisme ouvert avec toute élévation d'esprit» (*OC*, vol. II, p. 98).

<sup>43</sup> G. Bataille, "Materialismo", *Documents*, 3, 1929, p. 170.

risolvere le contraddizioni o i dualismi, ma quello di tenerli in vita, sempre attivi e in movimento, non ipostatizzati in un'astrazione tipica dell'idealismo. Il basso materialismo di Bataille deve quindi «declassare» la gerarchia tra materia e forma e, proprio come l'informe che ne è lo strumento, deve liberare la materia dalla prigione ontologica idealista; la materia informe, bassa, non corrisponde a nessun dover essere, a nessun concetto categorizzabile; essa non poggia sulle costruzioni metafisiche dell'idealismo, ma piuttosto, se è necessario trovare una base teorica al basso materialismo, questa è rintracciabile nella filosofia gnostica e nel manicheismo dualista. Il pensiero si risveglia dal sonno metafisico dove regnava il principio d'identità per sorpassarlo, grazie al movimento dell'informe, nella *dépense*, nel dispendio, nell'eccesso, nello scarto, nel residuo prodotto da un dualismo imperfetto: alla razionalità assoluta Bataille oppone la tensione dialettica mai soddisfatta e in continuo movimento. Questo movimento continuo sfocia in un capovolgimento dei valori e delle forme grazie al lavoro dell'informe che deve (è il suo compito infatti) declassare, sovvertire le gerarchie, in particolar modo smontare la tesi che «ogni cosa abbia la sua forma»<sup>44</sup>.

Bataille in *Documents* non si limita a dichiarare teoricamente i suoi intenti, ma li applica concretamente alla riflessione sul mondo dell'arte (ricordiamo infatti che si tratta di una rivista di *Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie et Variétés*) e all'ambito più generale dell'iconografia classica, trasgredendo i suoi limiti e le sue frontiere. Contro la «storia dell'arte estetizzante»<sup>45</sup> che propone la semplice contemplazione delle forme pure, Bataille rivaluta sia le arti minori come la numismatica – di cui *Documents* offre numerosi esempi – sia alcuni versanti meno artistici, come gli spettacoli etnici o le riviste popolari; nelle pagine della rivista le due sfere di indagine – quella propriamente artistica e quella più popolare, più bassa, minore – sono accostate, producendo contrasti stridenti. La parte testuale-teorica degli articoli e delle voci del Dizionario Critico rappresenta la *pars destruens* della concezione classica e secolarizzata dell'*eidōs* e dell'idealismo, mentre la scelta delle fotografie e delle immagini e il montaggio figurativo delle illustrazioni degli articoli in tutta la rivista costituiscono una messa in opera concreta delle sue tesi. Infatti si deve ricordare che Bataille in sostanza dirigeva la rivista e grazie a questo ruolo ha sempre potuto scegliere le immagini, in particolare le fotografie, con cui arricchirla; non solo i suoi, ma molti articoli di *Documents* risentono del suo taglio iconografico, alle volte insensato e sorprendente, ma di sicuro effetto; quello che ne risulta è una rete di relazioni tra immagini e articoli che supera la ristrettezza del singolo numero per andare a creare una sorta di montaggio figurativo che

---

<sup>44</sup> G. Bataille, "Informe", cit., p. 165.

<sup>45</sup> Questa definizione appartiene ad Aby Warburg che proprio qualche anno prima della pubblicazione di *Documents*, nel 1923, si esprime in termini molto vicini a quelli che userà Bataille nella propria indagine estetica: «En outre, j'étais sincèrement dégoûté de l'histoire de l'art esthétisante. Il me semblait que la contemplation formelle de l'image – qui ne la considère pas comme un produit biologiquement nécessaire entre la religion et la pratique de l'art (ce que je ne compris que plus tard) – donnait lieu à des bavardages si stériles qu'après mon voyage à Berlin en été 1896 je cherchai à me reconvertir dans la médecine», A. Warburg, "Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo" (P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998, pp. 254-255).

viene a costituire una «*contre-histoire de l'art*»<sup>46</sup>. L'accostamento di immagini completamente eterogenee spiazza il lettore, producendo un iniziale “malessere” che però stimola e induce a ricercare nuove somiglianze, nuove forme capaci di far pensare, capaci di estrarre l'osservatore, che si limitava a vedere, a contemplare esteticamente le immagini, fino a introdurlo in una rete di rimandi eccedenti e inusuali<sup>47</sup>.

La pratica del montaggio figurativo, messo in atto da Bataille in tutte le pagine di *Documents*, ricorda la pratica del montaggio “afasico” delle tavole iconografiche di *Mnemosyne*, l'atlante che Aby Warburg compone dal 1924 al 1929, anno della sua morte, lasciandolo incompiuto. Questo atlante della memoria è composto di circa un migliaio di immagini attaccate su un supporto di tela nero<sup>48</sup>; riproduzioni di opere del Rinascimento fiorentino convivono con fotografie scattate presso gli Indiani pueblós, una ninfa è posta accanto a un serpente, in modo da produrre conflitti tra forme eterogenee. La metodologia del montaggio è adottata da Warburg nell'ottica del progetto di comporre una «storia dell'arte senza testo» dove immagini differenti si richiamano secondo una procedura simbolica; le tavole di *Mnemosyne*, infatti, sono sia una collezione di *pathosformel*, di formule del pathos, formule di esperienza nate nell'antichità che sopravvivono nell'arte rinascimentale come la ninfa, che Warburg raccoglie da più di quarant'anni, sia un corpus di immagini dove lo sguardo non cade sulla singola forma, ma sui legami, sulle tensioni e sulle analogie prodotti dall'incontro di forme differenti che eccedono il quadro epistemologico della storia dell'arte per aprirsi a un mondo fatto di relazioni multiformi e insolite.

Nelle pagine di *Documents* l'informe gioca un ruolo chiave, perché ribalta e trasgredisce le forme canoniche e astratte che tanto bene illustravano le contemporanee riviste d'arte, a favore di forme concrete, nuove e allo stesso tempo trasgressive, accostate in modo insolito, in grado di suscitare nel lettore della rivista un turbamento dato dalla prossimità a testi poco ortodossi. I fotografi che lavorano per *Documents* sono in parte esuli dal surrealismo come Jacques-André Boiffard, in parte restano ancora legati a esso: Man Ray, Brassai, Raoul Ubac e altri collaborano per le riviste surrealiste ma anche per quella di Bataille. Il loro lavoro e le loro ricerche in un campo ancora tutto aperto come la fotografia hanno permesso di sperimentare nuove tecniche, nuovi procedimenti in grado di mostrare “nella pratica” il movimento dell'informe; Bataille ha utilizzato molte fotografie per illu-

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>47</sup> Il montaggio figurativo che caratterizza il taglio scelto da Bataille ha un ruolo fondamentale non solo nella rivista, ma anche in seguito, in quanto l'approccio “documentario” (nel vero senso della parola) verrà ripreso a distanza di molti anni nelle pagine dell'ultimo libro di Bataille, *Les larmes d'Eros*, dove, secondo un ipotetico progetto di ricostruzione di una storia dell'arte universale, mai portato a termine, egli ripercorre le tappe delle immagini dell'erotismo tragico partendo dalla preistoria, passando dall'antichità e dal manierismo fino a giungere ai tempi recenti, illustrati dalle fotografie del supplizio cinese dei cento pezzi. La fotografia viene così accostata alle riproduzioni di quadri classici, producendo gli stessi effetti straniati suscitati dagli accostamenti arditi di *Documents*.

<sup>48</sup> Vd. Figura 9.

strare la rivista, compiendo delle scelte che a prima vista appaiono sconvolgenti e alle volte inquietanti; grazie a esse, però, egli ha potuto mettere in pratica il lavoro dell'informe producendo accostamenti trasgressivi, relazioni abiette tipiche del suo movimento dinamico.

Rosalind Krauss ha dedicato diversi studi al paradigma fotografico dell'informe, in particolar modo nella fotografia surrealista; considerando il fatto che l'informe nasce dalla relazione e dall'accostamento di forme e non dalla loro negazione, ella si domanda se esso possa essere prodotto con mezzi meccanici e individua dei procedimenti spaziali in grado di modificare, di rovesciare, di declassare l'immagine reale, creando così un "riorientamento" per renderla ancora più reale. Questi mezzi adottati dai fotografi sono semplici, consistenti nel «far ruotare il corpo umano, cosicché un semplice oscillamento dall'asse verticale all'orizzontale trasforma il tutto del corpo in parte, l'alto (la Gestalt) in basso (l'organo sessuale), l'umano nell'animale»<sup>49</sup>; una testa girata all'indietro di 180 gradi e un primo piano sproporzionato sono i semplici accorgimenti che permettono a questi fotografi di immortalare l'informe<sup>50</sup>. Gli effetti disorientanti creati da questi semplici procedimenti tecnici come l'inquadratura dal basso, la rotazione, l'illuminazione particolare che cela parti del corpo, lo scorcio e la reincorniciatura sono stupefacenti: a prima vista non riusciamo a riconoscere ciò che la foto rappresenta e dobbiamo aspettare qualche secondo perché avvenga un riorientamento della visione<sup>51</sup>. Quello che è successo rappresenta il lavoro dell'informe; in queste fotografie vediamo dei sog-

<sup>49</sup> R. Krauss, "Objet partiel", in Y.-A. Bois e R. Krauss, *L'informe. Mode d'emploi*, cit., p. 144.

<sup>50</sup> Questi procedimenti, e in particolar modo il primo piano sproporzionato e il montaggio figurativo innovativo, inducono a confrontare il lavoro di Bataille con le tecniche del regista russo S.M. Ejzenštejn. Quest'ultimo, indubbiamente conosciuto nel *milieu* culturale parigino, nel 1930 tiene la sua prima conferenza in Francia alla Sorbonne, in cui annuncia l'uscita del suo nuovo film, *La linea generale*. Il film doveva essere proiettato, ma la conferenza (*Méthodes d'expression cinématographiques comparées aux méthodes d'expression des autres arts*) viene interrotta dalla polizia. Il film non uscirà in realtà in versione integrale, perché criticato da Stalin, che obbliga il regista ad aggiungere delle parti e a cambiare il titolo in *Il Vecchio e il Nuovo* a causa di alcune sequenze metaforiche. Il fallimento della conferenza non demoralizza Ejzenštejn che, legato da un rapporto di amicizia con G.-H. Rivière, stretto collaboratore di *Documents*, fornisce all'équipe della rivista circa trenta fotogrammi del nuovo film, che vengono pubblicati nel n. 4 del 1930 (vd. Figure 16 e 17). Il montaggio dei fotogrammi, sia nel film originale sia in questa doppia pagina apparsa su *Documents*, ricorda da vicino le tecniche usate da Bataille per accostare, nelle pagine della rivista, immagini eterogenee in grado di produrre rapporti inconsueti e sconcertanti, analogie sorprendenti e inquietanti (Ejzenštejn, ad esempio, accosta visi umani e schiene animali, entrambi scarni per la fame, producendo un forte disagio). Oltre al montaggio, anche la tecnica del primo piano sproporzionato è riscontrabile sia nell'opera dei fotografi di *Documents* sia nelle inquadrature del cineasta russo, che fa largo uso del piano ravvicinato per deformare le espressioni facciali fino a schiacciarle. Per un racconto in prima persona dell'esperienza parigina, cfr. S.M. Ejzenštejn, "Un regista sovietico parla alla Sorbona", *Memorie*, SE, Milano 2000, pp. 73-82. Per un attento studio delle tecniche cinematografiche del regista russo e per un confronto con le tecniche di Bataille, vedi R. Barthes, "Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographies de S.M. Eisenstein", in *Œuvres Complètes*, Edition du Seuil, Paris 1994. Anche G. Didi-Huberman dedica molte pagine al rapporto tra i due e tra il cineasta e il surrealismo in *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, cit., pp. 284-333.

<sup>51</sup> Vd. Figure 10, 11 e 12

getti “normali”, immortalati però con procedimenti inconsueti; ciò ci porta a dover fare uno sforzo per riorientare la nostra visione, abbandonando l’approccio “verticale” di uomini elevati verso il cielo per abbassarci a un livello di orizzontalità più concreta dove la forma non è più ideale e astratta, bensì reale e bassa. Questa nuova immagine non si lascia ridurre sotto nessuna categoria formale, ma apre la strada a molte possibilità di interpretazione; il movimento dell’informe infatti, come ho detto, produce forme nuove, laceranti, che si oppongono a una ferrea costruzione razionale. Esse rifuggono davanti alla Gestalt della visione per non ridursi a un’unità, ma per produrre qualcosa di nuovo, di eccedente.

È interessante notare come Paul Valéry riprenderà questo discorso sull’informe in un saggio del 1936 dedicato a Degas: in esso egli si sofferma ad “ammirare” i pavimenti su cui danzano le ballerine tanto amate dal pittore e ciò lo induce per qualche riga a riflettere sull’informe:

Pensavo talvolta all’informe. Ci sono cose, macchie, masse, contorni, volumi, che non hanno, in qualche modo, che un’esistenza di fatto: non sono che percepite da noi, ma non conosciute; non possiamo ridurle a una legge unica, dedurre il loro tutto dall’analisi di una delle loro parti, ricostruirle con operazioni logiche. [...] Dire che sono cose informi, significa, non che non hanno affatto forme, ma che le loro forme non trovano in noi nulla che permetta di rimpiazzarle con un atto di definizione o riconoscimento sicuro. E, effettivamente, le forme informi non lasciano altro ricordo se non quello di una possibilità...<sup>52</sup>

L’informe sfugge alla legge razionale e al riconoscimento chiaro e distinto per lasciare aperte le possibilità; davanti a un’immagine che mostra l’informe l’occhio si trova spiazzato in quanto è abituato a una visione orientata; come prosegue qualche riga dopo Valéry: «C’è una sorta di costruzione nella visione, dalla quale siamo esentati per assuefazione. Noi indoviniamo o prevediamo, in generale, più di quanto vediamo, e le impressioni dell’occhio sono per noi dei segni, e non delle *presenze singolari*, anteriori a tutti gli arrangiamenti, ai riassunti, a tutte le abbreviazioni, alle sostituzioni immediate che la prima educazione ci ha inculcato»<sup>53</sup>. La nostra percezione è orientata in base alla nostra posizione verticale ma quando, grazie ai suddetti procedimenti tecnici, questa visione viene ribaltata, l’effetto che produce non consiste più nella possibilità di riconoscere una forma, un’organizzazione, una Gestalt; ciò che ne risulta è una visione a prima vista incoerente e stupefacente. Questo accade perché siamo abituati e assuefatti a forme costanti e ripetitive, a *segni* e non a *presenze concrete*. Il movimento dell’informe trasgredisce la forma simbolica per creare nuove forme, concrete e reali, che esulano dalla visione “accademica” delle cose.

---

<sup>52</sup> P. Valéry, “Del suolo e dell’informe”, *Degas Danse Dessin, Œuvres*, Gallimard coll. La Pléiade, Paris 1965, p. 1194. Anche qui l’informe è connesso al basso, al suolo, all’orizzontalità. Questo paragone è riportato in G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, cit., pp. 141-142.

<sup>53</sup> P. Valéry, *op. cit.*, p. 1195.

Per evidenziare ancora una volta l'importanza delle forme concrete e del basso materialismo, Bataille sottolinea la polarità tra asse verticale che spinge l'uomo all'ideale e all'elevazione e asse orizzontale che lo incolla per terra al reale; all'articolo "L'alluce", dove teorizza questo dualismo tra alto e basso, egli accosta delle foto di alluci enormi e sproporzionati scattate da Jacques-André Boiffard; ciò che sconvolge maggiormente non è solo il soggetto basso e inusuale (in fin dei conti le fotografie dovevano illustrare un testo dedicato all'alluce) quanto le dimensioni insolite e il taglio particolare con cui vengono riprodotte; infatti per mostrare questa parte del corpo considerata dall'uomo come uno "sputo", simbolo stesso della "bassezza" ignobile, Bataille sceglie tre fotografie-ritratto di alluci; le didascalie dichiarano: «Alluce. Soggetto maschile. 30 anni», e «Alluce. Soggetto femminile. 24 anni»; esse mostrano 3 alluci in dimensioni enormi, 4 o 5 volte più grandi del normale, concreti e iperreali nella loro mostruosa brutalità. Ogni foto occupa una pagina intera e Boiffard rispetta *in toto* il desiderio di Bataille di non idealizzare: bisogna mostrare «ciò che seduce, senza tener conto della cucina poetica»<sup>54</sup> e l'oggetto di questa bassa seduzione è proprio il piede. Immortalati come veri e propri ritratti per le dimensioni, il fondo nero e l'incorniciatura, questi primi piani non fanno altro che mostrare degli alluci nudi e crudi; essi illustrano la volontà di Bataille a favore di «un ritorno alla realtà» dove ciò che seduce è ciò che «seduce bassamente, senza trasposizioni e fino a urlare, spalancando gli occhi: spalancandoli così davanti a un alluce»<sup>55</sup>. Quando poi ci soffermiamo maggiormente su queste immagini, sulla loro sproporzione, siamo colpiti dal procedimento spaziale messo in atto da Boiffard: questi alluci, veri e propri ritratti di soggetti differenti, sono rappresentati con le stesse procedure tecniche che un fotografo avrebbe utilizzato per immortalare un viso umano e così ci ritroviamo faccia-a-faccia davanti a essi nella loro enormità. L'efficacia di tali immagini consiste proprio nella loro *eccedenza di forma*: questa parte del corpo è talmente ingrandita e sproporzionata da trasgredire da sola la forma originaria, producendo così i contrasti suddetti.

In queste fotografie è invertito il rapporto normale tra grande e piccolo che soggiace alla tecnica fotografica: come nota Didi-Huberman le suddette immagini mostrano «questo *ritratto di piede* che ingrandisce in maniera molto fallica e ipocondriaca ciò che è piccolo, mentre di norma una fotografia serve per ridurre ciò che è grande, un *ritratto in piedi* per esempio»<sup>56</sup>. Questi primi piani non sono dettagli, ma vere e proprie forme sproporzionate.

Nello stesso numero, inoltre, troviamo le intense immagini immortalate da Boiffard nel mattatoio parigino de La Villette; queste fotografie possono essere assurte a esempio chiarificatore dei procedimenti di "basso materialismo" messi in atto dai fotografi di *Documents* e delle tecniche di accostamento di immagini attuate da Bataille<sup>57</sup>. Da un lato, infatti, Boiffard sceglie un soggetto popolare, basso,

---

<sup>54</sup> G. Bataille, "L'alluce", cit., p. 84.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, cit., p. 56.

<sup>57</sup> Vd. Figura 13.

dai contenuti anche disgustosi; dall'altro Bataille mette in pratica il montaggio figurativo che caratterizza la rivista, accostando, nello stesso numero, l'immagine delle quattordici paia di zampe bovine allineate lungo il muro del mattatoio alle cinque paia di gambe delle ballerine delle Fox Follies, tagliate dal sipario calante. È interessante notare come in questo montaggio convivano un *taglio* fotografico inconsueto, come quello che immortalava gli alluci, con fotografie di estremità *tagliate*, nella realtà, come nel caso delle zampe bovine, o nella finzione scenica, come nel caso delle gambe delle ballerine. Alluci sproporzionati, zampe bovine recise e gambe di ballerine "tagliate" convivono a poche pagine di distanza, creando stranianti giochi di rinvio<sup>58</sup>.

Al di là della forma Bataille trova l'informe, ciò che gli permette di mediare tra razionalità e simbolico; contro il binomio di *logos* e *nomos*, contro il sodalizio di legge e pensiero, Bataille si sforza di trovare una terza via capace di oltrepassare la forma che si *fa vedere* per far affiorare la forma che si *fa pensare*, che si apre a nuove corrispondenze che si fanno eco; la struttura che ne risulta non si limita alla contrapposizione dicotomica tra forme ideali e reali, tra astratto e concreto, tra razionale e simbolico, ma produce un'effervescenza, un surplus, una *dépense*. L'asimmetria che ne deriva trascina verso il basso la relazione tra forme, le abbassa. Il movimento dell'informe assimila forme diverse, producendo analogie o contrasti, attrattivi o repulsivi, ma che implicano sempre una connotazione affettivo-emozionale, una *forza* capace di stimolare nell'individuo una reazione, sia essa positiva, di apprezzamento o appagamento, oppure negativa, di repulsione, di disgusto fisiologico.

In questo percorso di "storia dell'informe" ho voluto, concludendo, mostrare il percorso singolare e personale compiuto da Georges Bataille nell'elaborazione di questo termine-chiave che non si ipostatizza mai in un concetto, ma si offre aperto alla continua produzione di forme esuberanti con un movimento ritmico. L'informe non assume così valenze negative di disproporzione o privazione, ma si riallaccia all'esuberanza, alla proliferazione esplosiva di forme lacerate e schiacciate. L'informe ancora oggi continua a produrre, opponendosi al primato della verticalità nella visione, proponendo invece un'ottica orizzontale, abbassata, dove le forme si cancellano e riappaiono in un perenne movimento effervescente.

---

<sup>58</sup> Vd. Figure 2, 14 e 15



# DOCUMENTS

**DOCTRINES  
ARCHÉOLOGIE  
BEAUX-ARTS  
ETHNOGRAPHIE**

**1**

Magazine illustré  
paraissant dix fois par an

D<sup>r</sup> CONTENAU, L'art sumérien : les conventions de la statuaire. — Paul PELLLOT, Quelques réflexions sur l'art " sibérien " et l'art chinois à propos de bronzes de la collection David-Weill. — Josef STRZYGOWSKI, " Recherches sur les arts plastiques " et " Histoire de l'art ". — Georges BATAILLE, Le cheval académique. — Carl EINSTEIN, Aphorismes méthodiques. — Carl EINSTEIN, Pablo Picasso : quelques tableaux de 1928. — Michel LEIRIS, Notes sur deux figures microcosmiques. — Georges LIMBOUR, Paul Klee. — Georges Henri RIVIERE, Le Musée d'ethnographie du Trocadéro. — Jean BABELON, L'Évangéliste de Saint-Lupicin. — Hedwig FECHHEIMER, Exposition chinoise à Berlin. — André SCHAEFFNER, Igor Strawinsky.

PARIS. - 39. rue La Boétie.

Prix : 15 fr.

Figura 1: *Documents*, n. 1, copertina

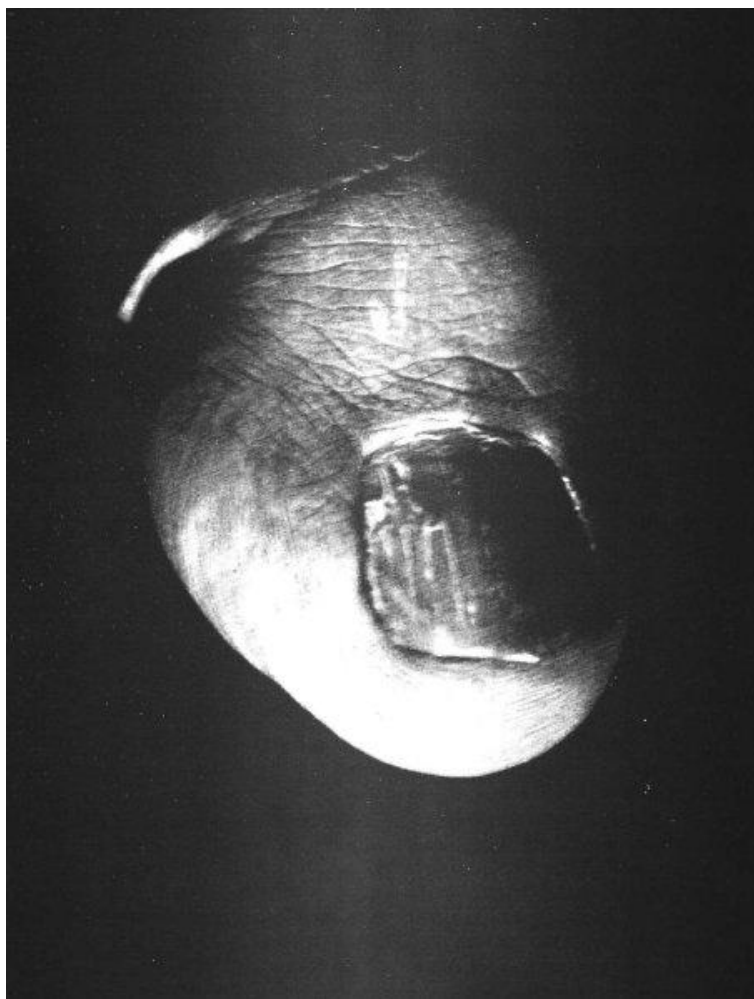


Figura 2: Gros orteil. Sujet masculin, 30 ans. – Photo J.-A. Boiffard. Articolo “Le gros orteil”, *Documents*, n. 6, 1929, p. 298

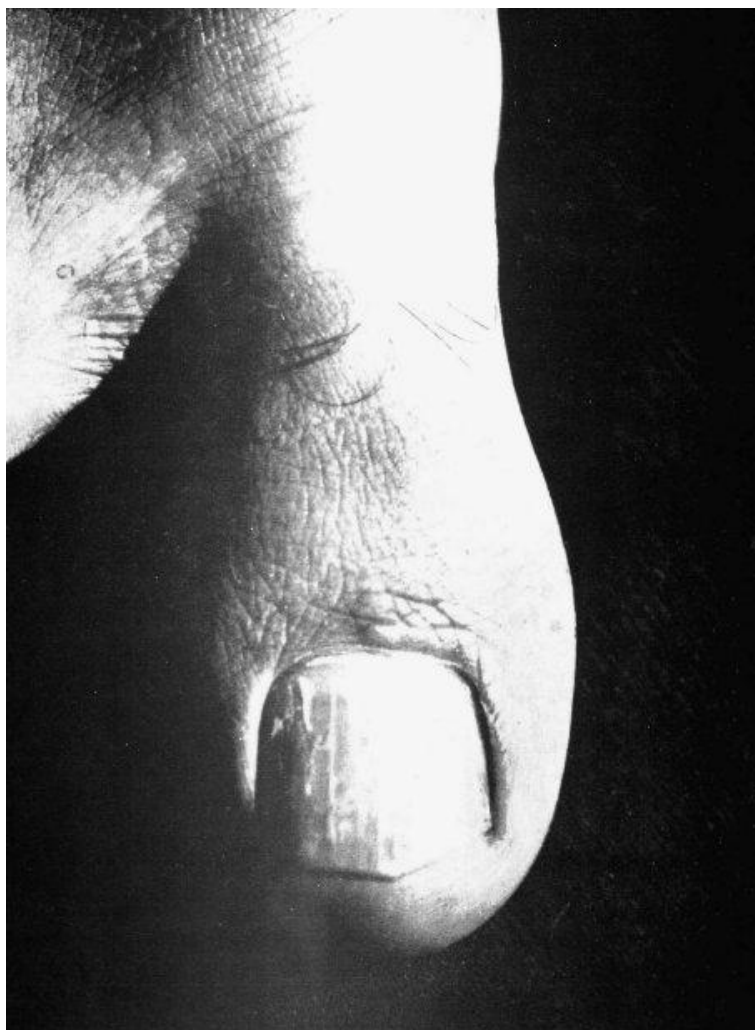


Figura 3: Gros orteil. Sujet masculin, 30 ans. – Photo J.-A. Boiffard. Articolo “Le gros orteil”, *Documents*, n. 6, 1929, p. 299

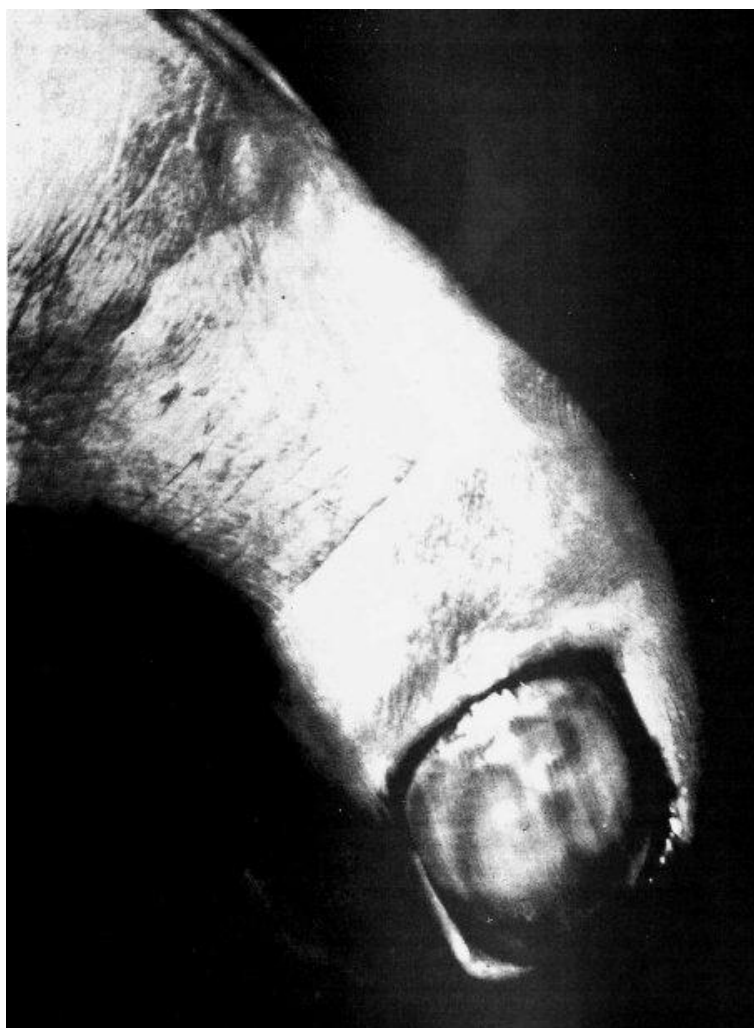


Figura 4: Gros orteil. Sujet féminin, 24 ans. – Photo J.-A. Boiffard. Articolo “Le gros orteil”, *Documents*, n. 6, 1929, p. 301



Figura 5: Regnault, *Les écarts de la nature*, 1775. – Cabinet des Estampes.  
Articolo “Les écarts de la nature”, *Documents*, n. 2, 1930, p. 80



Figura 6: Regnault, *Les écarts de la nature*, 1775. – Cabinet des Estampes. (Reproduction d'une cire du Cabinet Pinson, aujourd'hui au Muséum d'histoire naturelle). Articolo "Les écarts de la nature", *Documents*, n. 2, 1930, p. 81



Figura 7: Regnault, *Les écarts de la nature*, 1775. – Cabinet des Estampes. Articolo “Les écarts de la nature”, *Documents*, n. 2, 1930, p. 83

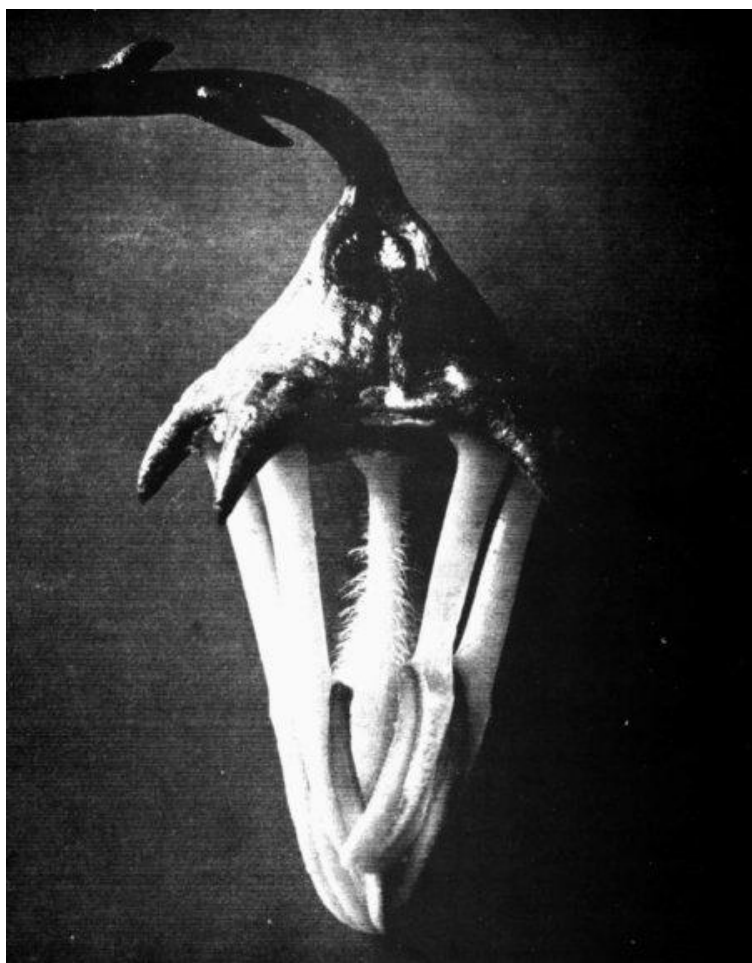


Figura 8: Campanule des Açores (*Campanula vidalii*). Agrandie 6 fois. Les pétales ont été arrachés. Articolo “Le langage des fleurs”, *Documents*, n. 4, 1929, p. 161





Figura 9: Aby Warburg, *Mnemosyne*, La ninfa in movimento, 1928-1929, Londra, Istituto Warburg

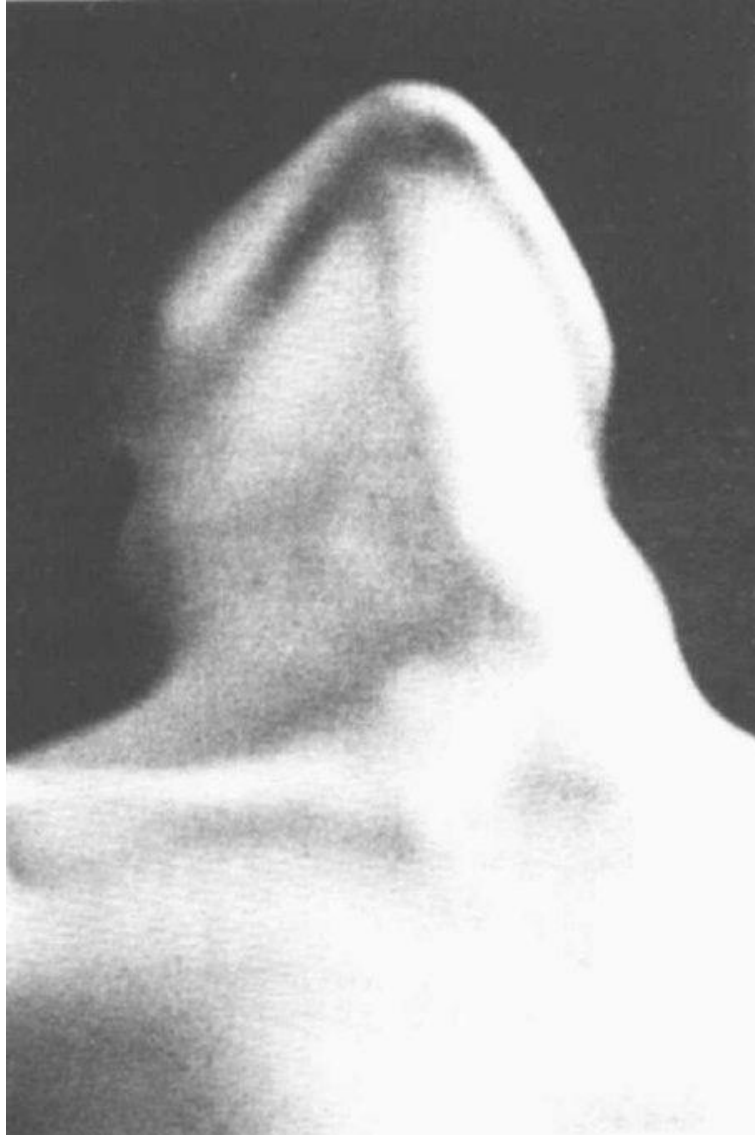


Figura 10: Man Ray, *Anatomies*, 1930



Figura 11: J.-A. Boiffard. Ultima pagina dell'ultimo numero di *Documents*, n. 8, 1930, p. 56

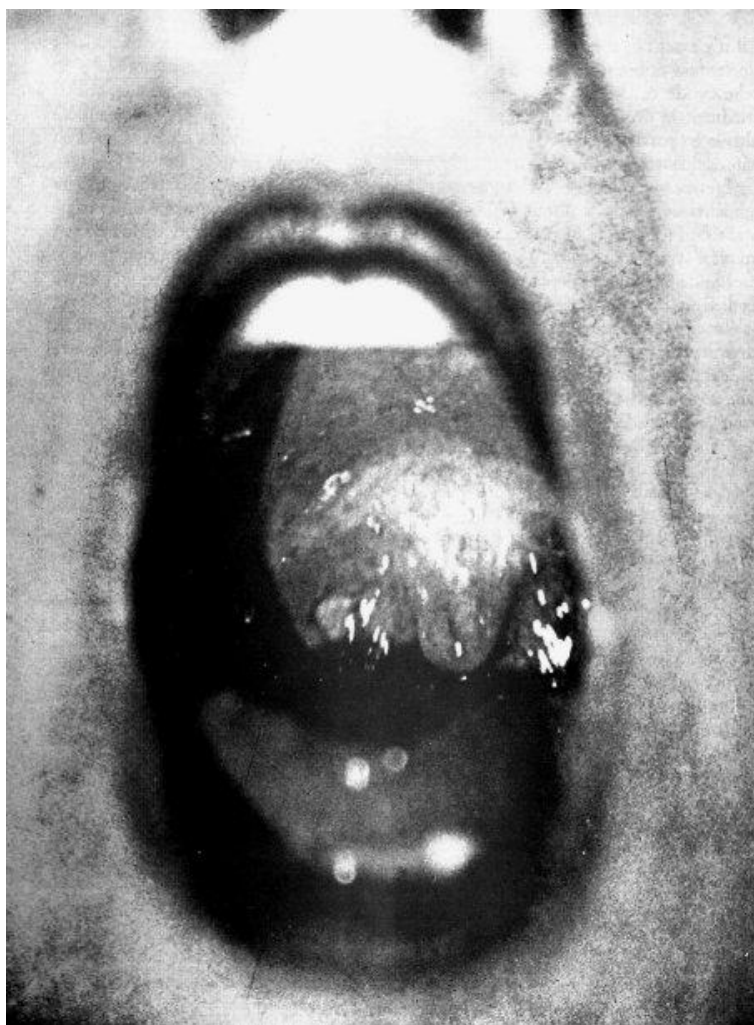


Figura 12: J.-A. Boiffard, «... La terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants». Articolo "Bouche", *Documents*, n. 5, 1930, p. 298

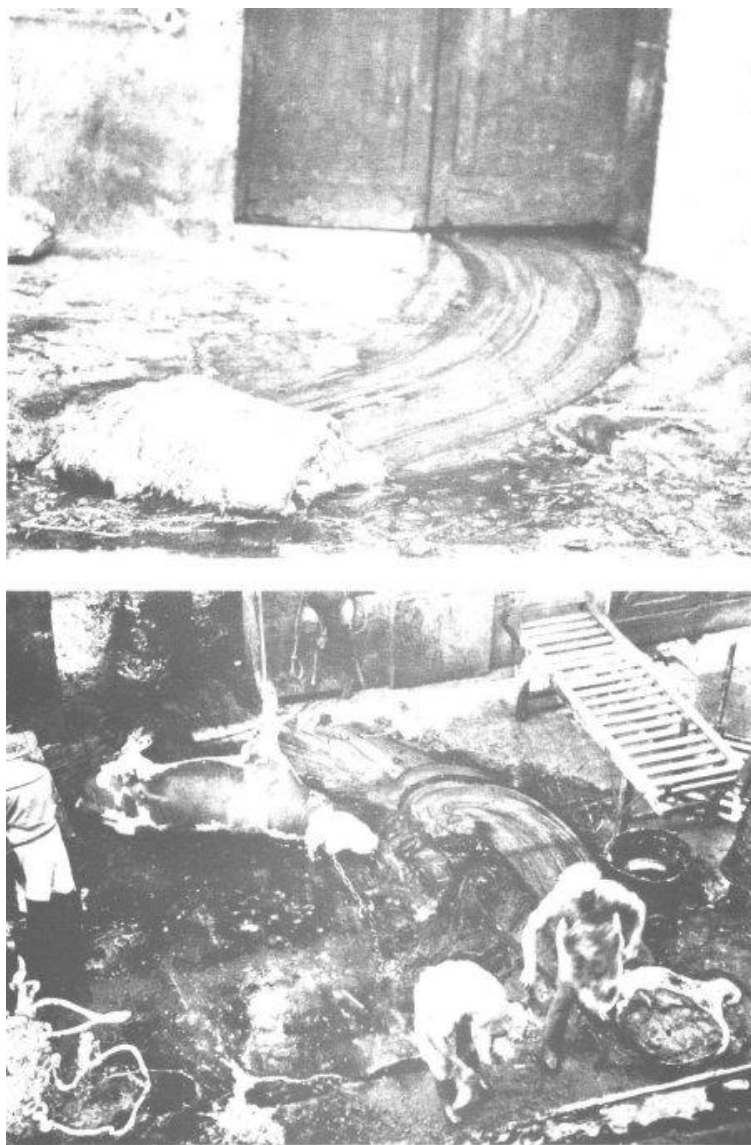


Figura 13: Aux abattoirs de la Villette. – Photo Eli Lotar. Articolo “Abattoir”, *Documents*, 1929, n. 6, p. 330



Figura 14: Aux abattoirs de la Villette. – Photo Eli Lotar. Articolo “Abattoir”, *Documents*, 1929, n. 6, p. 328

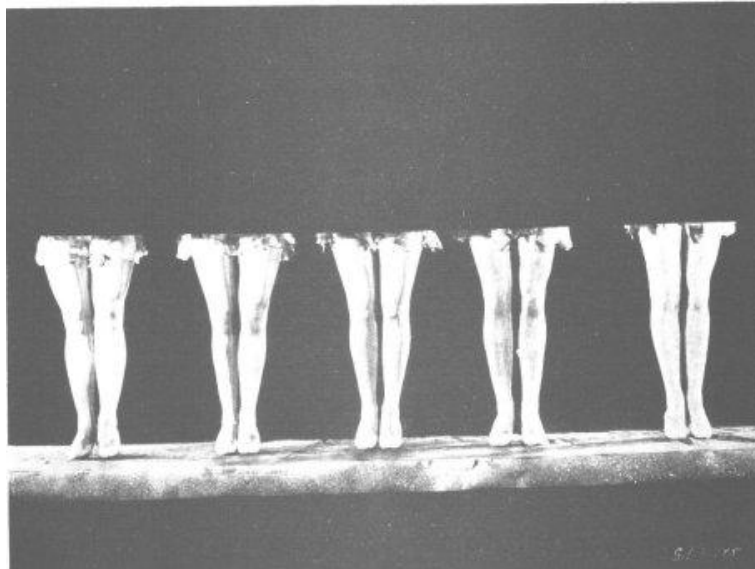


Figura 15: *Fox follies*. *Documents*, n. 6, 1929, p. 344



Figura 16: *La Ligne générale*, 1929. Mise en scène de S.M. Eisenstein. Trenta fotogrammi montati per la doppia pagina di *Documents*, n. 4, 1930, p. 218





Figura 17: *La Ligne générale*, 1929. Mise en scène de S.M. Eisenstein. Trenta fotogrammi montati per la doppia pagina di *Documents*, n. 4, 1930, p. 219